

Romantisme et guerre: La Vendée, l'héritage régional et le discours politique/national

"- Depuis hier, j'ai réfléchi à l'affaire, commença-t-il sur un ton froid, méthodique et assuré qui lui était habituel (la terre se serait entr'ouverte sous ses pieds qu'il n'aurait pas, je crois, haussé la voix d'une seule note, ni changé un iota à son discours); après avoir réfléchi à l'affaire, je me suis convaincu que non seulement le meurtre projeté fera perdre un temps précieux qui pourrait être employé d'une façon plus pratique, mais encore qu'il constitue une funeste déviation de la voie normale, déviation qui a toujours nui considérablement à l'œuvre et qui en a retardé le succès de plusieurs dizaines d'années, en substituant à l'influence des purs socialistes celle des hommes légers et des politiciens. Mon seul but en venant ici était de protester, pour l'édification commune, contre l'entreprise projetée, et ensuite de refuser mon concours dans le moment présent que vous appelez, je ne sais pourquoi, le moment de votre danger. Je me retire - non par crainte de ce danger, non par sympathie pour Chatoff; que je ne veux nullement embrasser, mais uniquement parce que toute cette affaire est d'un bout à l'autre en contradiction formelle avec mon programme. Quant à être un délateur, un homme vendu au gouvernement, je ne le suis pas, et vous pouvez être parfaitement tranquilles en ce qui me concerne: je ne vous dénoncerai pas."¹
(Dostoïevski, *Les Possédés*, 1872, III-6 "Une nuit laborieuse")

I. Introduction méthodologique

Nous voulons mettre la présente conférence sous le signe d'une triple réflexion axiomatique:

1. L'origine médiévale du motif du dilemme entre l'amour et la Loi (la norme, le Roi), dont l'exemple originel, pour nous, se trouve dans les cycles arthuriens, notamment de Tristan et Iseut et de Lancelot et Guenièvre, mais qui, évoluant, à la période moderne et contemporaine, s'exprimera dans une opposition, pascalienne dirions-nous, entre l'ordre (la norme) et le sentiment (amoureux, sexuel, individuel), ce qui

- sera au centre des préoccupations analytiques sur Poe de Lacan et Derrida, par exemple;
2. L'idée que le symbole, dans les oeuvres, se substitue à la réalité concrète, s'en évadant;
 - a. Ainsi, la dérivation du problème collectif (le massacre de populations) derrière une assumption d'ordre exclusivement morale, donc individuelle (entendue au sens hégélien dans *Croire et Savoir*, ou dans la transcendance que lui accordent Bernanos dans ses oeuvres ou Sartre et Heidegger dans leur débat sur l'origine extérieure ou non du sentiment éthique) permet, de manière implicite, mais, croyons-nous, consciente dans le fond, de défaire ce noeud gordien (comme dans le cas de l'Holocauste juif et des minorités en général, problème substitué, dans les analyses, les livres et les films, par l'étude pseudo-psychoanalytique des antécédents ou par l'expression pure et simple de la folie du dictateur, comme chez Chaplin, par exemple), afin d'éloigner et d'absoudre la responsabilité partagée, collective, en en quittant le poids, et le sens, par la restructuration d'un discours autour du Bien (absolu) et du Mal (absolu), obligatoirement représentés par des personnages humains et leurs choix, une fois encore, individuels, élément que l'on retrouve ainsi de *Les Visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné, film donc réalisé sous l'occupation allemande, à *Inglourious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino (élément ici surdéterminé par le choix de la référence initiale à la situation du début de *Il était*

une fois dans l'Ouest de 1968 de Sergio Leone, ce qui permet d'introduire le personnage central du Colonel SS (*Standartenführer*) Hans Landa, choix d'individualisation du propos renforcé par la mort symbolique finale de Hitler lui-même assassiné dans la salle de cinéma, sous le rire hystérique de la vengeuse juive);

- b. Il faut encore préciser que ce système de représentation s'opère, également, par l'impossibilité réelle de montrer la complexité des voix de la multitude (dont l'apparition du principe de distanciation brechtien²), laquelle, par conséquent, ne peut jamais réellement être figurée, sauf en retombant dans une énumération ponctuelle, partielle, morcelée, de réalités superposées, chaotiques au final, comme dans le roman, fondateur en cela, *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, ou dans les films *United 93* (2006) de Paul Greengrass, *Babel* (2006) d'Alejandro González Iñárritu, *Vantage Point* (2008) de Pete Travis, et *Valentine's Day* (2010) de Garry Marshall;
3. Finalement, reprenant la phrase de Marx dans *Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* (1852): "*L'histoire se répète toujours deux fois: la première fois comme une tragédie, la seconde fois comme une comédie*", l'idée que les représentations de la guerre de Vendée à la fois reprennent une problématique du XIX^{ème} siècle (déjà présente, comme démonstration morale, chez Balzac notamment, mais aussi chez Hugo ou la baronne Orczy - le problème de la Révolution, de l'Empire, et de la Restauration ayant été le motif récurrent de la littérature,

comme on le voit encore dans *Le comte de Monte-Cristo* de 1844 de Dumas -), et suivent la ligne historique du cinéma patriotique, notamment des deux Guerres Mondiales, dont elles reprennent et assume la dualité en la référant à une autre époque, dualité que l'on retrouve chez Maupassant (on se souvient de "*Boule de Suif*" de 1879-1880, nouvelle significativement portée à l'écran en 1945, c'est-à-dire à la fin de la guerre, par Christian-Jaque), Daudet (avec, notamment, le premier conte des *Contes du Lundi* de 1873), ou encore, au XXème siècle, cette fois en référence, non plus à 1870 mais à la Seconde Guerre Mondiale, chez Vercors (*Le Silence de la mer*, 1942) ou Sartre (*Les Mains Sales*, 1948, et *Les Séquestrés d'Altona*, 1959).

II. La révision du *corpus*

Ces éléments programmatiques d'analyse prennent tout leur sens lorsqu'on tente de créer le *corpus* des récits filmographiques sur la guerre de Vendée.

Le site à partir duquel nous formerons le *corpus* de base de notre étude, par commodité, bien que sans prétention à l'exhaustivité, sera celui³ de l'historien suisse du cinéma Hervé Dumont⁴, ancien directeur de la Cinémathèque de son pays de 1996 à 2008.

Les films référencés sur ce site sont au nombre de 39⁵.

On pourrait y rajouter *The War of the Vendee* (2012) de Jim Morlino⁶, *War of the Vendee* (2013) de Fred Williams (produit par Morlino)⁷, film celui-ci protagonisé par des enfants. Ou encore le documentaire de 1990, intitulé: *Guerres en Vendée*, de Reynald Secher⁸. En outre, l'acteur Lorànt Deutsch avait fait savoir son intention de réaliser un film sur la guerre de Vendée⁹, alors qu'il

semblerait que seul en soit sorti son ouvrage *Métronome: l'histoire de France au rythme du métro parisien* (Michel Lafon, 2009) et la production audiovisuelle consécutive (2012) sur l'histoire, plus générale, de France, vue depuis une perspective royaliste, selon la critique¹⁰.

II.a. Le paratexte

Au premier abord, les titres sont révélateurs des mouvements par nous référencés dans notre introduction:

1. La situation politique, avec référence aux conséquences formatives de la Nation (par le napoléonisme postérieur): *Una congiura sotto Napoleone* (voir aussi *Marceau ou Les Enfants de la République*, *Les Compagnons de Jésus* de Michel Drach, *Les Mariés de l'an II* / *Gli sposi dell'anno secondo* / *Mirii anului II* et *Horatio Hornblower*);
2. En ce sens, l'expression, par voie de références symboliques aux valeurs transcendantes (le Roi, "Son Seigneur", la République, les couleurs du drapeau, la guerre comme acte de position éthique: *Fortunes of War*), du patriotisme (de quelque bord qu'il soit, royaliste ou révolutionnaire):
Bara, le petit tambour de la République
Pour son seigneur
Les Chouans / *Le Courier du roi*
Marceau ou Les Enfants de la République
Blanc, Bleu, Rouge / *Unter der Trikolore*
Le Général du roi
3. La référence au cadre géographique, qui implique une autre forme d'appartenance (patriotique donc), cette fois non pas morale ou transcendante (le Bien général vs. le bien individuel, le sacrifice au profit des valeurs), comme dans les titres antérieurs, mais géographique (ce qui est propre de la

construction du discours national au XIX^{ème} siècle¹¹), dans des titres qui évoquent: la Vendée comme lieu symbolique *per se*; la référence à la chouannerie; jusque dans le nom par trop allégorique de Jean Chouan (pseudonyme, par le fait, de Jean Cottureau, l'allitération entre le prénom, paradigmatique du peuple pour être plus que commun, et le nom qui n'est que l'affirmation d'une appartenance de clan politique: à la chouannerie, renforçant le sens identitaire du titre qui s'en sert comme d'un parangon normatif [c'était nous, en sens moral, l'*exemplum* aristotélique du héros patriotique, qui ne fait que reprendre la forme moderne du Marcus Curtius¹²] et descriptif [c'était eux, en sens historique]); référence à la chouannerie exprimée encore comme cri de guerre, donc, en sous-texte, de ralliement et d'identité (*Chouans!*); chouannerie encore représentée comme une époque historique (la partie [le mouvement régional] exprimant le tout [l'époque qui le contient]) dans le titre *Au temps de la Chouannerie* ou l'insistence des dates dans les titres (1789 ou 1793); voire, enfin, la référence géographique précise (la ville, dont on ne saurait énumérer les auteurs, de Proust à Bettelheim ou Bachelard, qui ont noté le caractère principalement maternel, donc identitaire, du motif dans les oeuvres et la mentalité individuelle et collective) comme dénotation suffisante d'un temps et d'un lieu, dans le titre *Cholet 1793* (procédure que l'on retrouve, en littérature, avec *Les mouchoirs rouges de Cholet* de 1984 de Michel Ragon, qui reçut nombre de prix¹³, et dont le titre reprend celui de la chanson "*Le mouchoir rouge de Cholet*"¹⁴ de 1898 de Théodore Botrel¹⁵, sur le même thème):

L'insorto della Vandea (L'Insurgé de la Vendée)

*Il piccolo vandeano (Episodio della guerra fra i bianchi e gli azzurri
nella rivoluzione francese del 1789) (Le Petit Vendéen)*

Au temps de la Chouannerie

L'emigrato della Vandea

Un Chouan

Una notte senza domani (Un Chouan)

Jean Chouan

Les Révoltés de Lomanach / L'eroe della Vandea

Cholet 1793

Quand flambait le bocage

Chouans!

4. Les titres renvoyant à la dualité (morale, amoureuse) et, en particulier, à la figure féminine, et son rôle dans la métaphore amoureuse comme expressions des tensions éthiques de l'époque (le thème, sinon le titre, de *Pour son seigneur* comme de *Un Chouan*, *Jean Chouan*, *Les Révoltés de Lomanach / L'eroe della Vandea*, *Marceau ou Les Enfants de la République*, *Fortunes of War*, *Quand flambait le bocage*, *Blanc, Bleu, Rouge / Unter der Trikolore*, *L'Ensorcelée*, *Chouans!* Et *Le Général du roi*, se centrant tous sur l'épisode et la relation amoureuses):

La Vendéenne

Martyre d'amour (Episode de la guerre de Vendée)

Face à face (épisode de la guerre de Vendée)

Les Mariés de l'an II / Gli sposi dell'anno secondo / Mirii anului II

II.b. Époque, époques et contenus

II.b.1. Les références intertextuelles

D'autre part, si l'on se reporte aux contenus, on est frappé de constater qu'une bonne partie (10 de 39) sont des versions filmographiques de *Quatre-vingt-treize* (1874) de Hugo (dans deux cas, auxquels on ajoutera "en juin 1933 un projet inabouti de Victor Trivas, "Quatre-vingt-treize (93)" pour Films Romain Pinès-S.I.C.). (alors qu')En mars 1961, Denys de la Patellière annonce "93", autre projet demeuré sans suite, adapté par Maurice Druon avec des dialogues de Michel Audiard (Intermondia Films-Filmsonor)."¹⁶), *Les Compagnons de Jésus* (1857, second volet de la trilogie des Sainte-Hermine avec *Les Blancs et les Bleus* et *Le Chevalier de Sainte-Hermine*) de Dumas (dans trois cas) sur la conspiration royaliste sous Napoléon (l'un des trois films s'intitulant, pour cela même, *Una congiura sotto Napoleon*), et de *Les Chouans* (1829) de Balzac (dans les cinq autres), mais encore de Barbey d'Aurevilly (dans deux cas: *Le Chevalier Des Touches* et *L'Ensorcelée*) et d'Orczy (dont les titres réunis par Dumont ne présentent qu'un cas, alors que l'on peut comptabiliser, au moins, 35 versions du *Mouron écarlate*, dont la plus grande partie, 26 de 35, furent produites entre les années 1916 et 1941, sans interruption¹⁷, ce qui renforce notre hypothèse de la superposition idéologique entre les deux Guerres Mondiales du XXème siècle et la guerre de Vendée comme paradigme moral).

Cette structure référencielle prouve donc le principe de rétroaction d'un modèle du XIXème siècle dans le cinéma du XXème siècle.

Ce qui ouvre un autre jeu de correspondances, puisque, de Balzac à Hugo, en passant par Barbey, ou l'anglaise baronne d'Orczy, qui prend pour héros, comme le royaliste Barbey, à un personnage défenseur de la noblesse, par opposition à des

représentants corrompus, despotiques et pervers des instances révolutionnaires, le cadre de la guerre de Vendée devient, dans leurs oeuvres respectives, celui d'un débat, encore une fois, moral, mais d'ordre politique, dans le jeu de la construction de la France comme État-Nation.

II.b.2. Référents, symbole et charge morale

Dans ce cadre, il n'est pas étonnant que l'image du petit héros (comme, dans l'art¹⁸ et la littérature du XIX^{ème} siècle, nous pensons, en particulier, au Gavroche de Hugo¹⁹), dont le sacrifice représente quelque chose, ressurgisse depuis l'évocation contradictoire (le *Face à Face* du titre précédemment évoqué), d'une part de *Il piccolo vandeano (Episodio della guerra fra i bianchi e gli azzurri nella rivoluzione francese del 1789)* (*Le Petit Vendéen*), de l'autre de *Bara, le petit tambour de la République*, déjà, celui-ci, élu par le peintre David pour être le symbole de ces valeurs de courage de la jeunesse rendue à la Mort²⁰ (dérivation, à son tour, de l'iconographie du jeune enfant ou du nourrisson emporté par la Mort dans les *Danses Macabres* basses-médiévales); c'est encore le Montoyita du sandinisme²¹. De fait, pour accentuer notre propos, Bara meurt comme le Gavroche de Hugo, mais, dans son cas, non pas en chantant, mais en criant: "*Vive la République!*", petit tambour d'origine pauvre (domestique)²², à l'instar de Gavroche récupérateur de cartouches, tué à Cholet Bara sous la charge d'une multitude royaliste, comme le héros de Hugo, qui, similairement, "*Lors de la révolte de juin 1832, affronte... les gardes nationaux et les soldats du roi*"²³. Ainsi, comme le proclamera le juriste Bertrand Barère (1755-1841): "*Bara est célèbre à treize ans. Il a déjà, avant que d'entrer dans la vie, présenté à l'Histoire une vie illustre. Il nourrissait sa mère et mourut pour la Patrie; il tuait des brigands et résistait à l'opinion royaliste. C'est cette vertu qui doit présenter son exemple à tous les enfants de la*

République, c'est son image tracée par les pinceaux du célèbre David que vous devez exposer dans toutes les écoles primaires."²⁴

Le principe inverse de trahison recueille, par antinomie, le caractère vertueux, pour reprendre le mot de Barère, de l'action patriotique, ainsi dans *Il danaro di Giuda* (Vandea 1793) (*Le denier de Judas*): "Appâté par l'argent, le fils du chef chouan Kergoël révèle aux "Bleus" la cachette d'un marquis et son père l'exécute sur la place du village."²⁵

On notera ainsi l'ironie du titre, qui reprend, en le modifiant, celui, commun, puisqu'apparaissant deux fois dans notre *corpus*, de *Les Compagnons de Jésus*, ou Compagnons de Jésus, dont le nom donne donc le titre aux films correspondants, et qui provient du mouvement royaliste sanglant qui se forma en 1795 à Lyon contre les Jacobins²⁶. Au-delà du fait historique même, c'est la confrontation entre le symbole de Jésus, catholique et par conséquent royaliste, et celui de Judas, assassin du Christ par abandon et trahison, qui retient notre attention dans le jeu paratextuel entre les titres de notre groupe.

Le principe de la trahison, ou du choix moral, que l'on retrouve dans *Les Mains Sales* ou, en ce qui concerne la Seconde Guerre Mondiale, *Les séquestrés d'Altona*, mais encore dans *Le Malentendu* (1944) de Camus, où la charge morale passe, durant l'Occupation, par la représentation de l'enfanticide, doublé du fratricide, comme, un an auparavant, déjà sous l'Occupation, mais cette fois au cinéma, dans *Le Corbeau* (1943) de Henri-Georges Clouzot, le thème central est la délation et la trahison entre habitants d'un même village (dichotomie Jésus-Judas, donc)²⁷, le principe de la trahison, disons-nous, est récurrent des films sur la guerre de Vendée, dans (nous utilisons ici, par commodité, de nouveau, les résumés présentés par Dumont sur son site):

1. *L'insorto della Vandea (L'Insurgé de la Vendée)*, où "*Chef vendéen en fuite, le comte de Vadrau trouve refuge chez un marin. Un indicateur le trahit aux "Bleus", il est capturé et tué. La fille du marin exécute le délateur*";
2. *Il danaro di Giuda (Vandea 1793) (Le denier de Judas)*, où "*Appâté par l'argent, le fils du chef chouan Kergoël révèle aux "Bleus" la cachette d'un marquis et son père l'exécute sur la place du village*";
3. *Les Révoltés de Lomanach / L'eroe della Vandea*, "*Tragédie d'amour lors de l'insurrection avortée de 1799, calquée sur le motif biblique de Judith et Holopherne (scénario de Léo Joannon). Le général Barnaud est chargé par le Directoire de mater la révolte localisée autour du château de Lomanach, domaine dont il fut l'ancien régisseur, humilié par ses maîtres. Animé par un sentiment de vengeance toute personnelle ("la Révolution est née d'une soif de règlements de comptes", avoue-t-il), Barnaud sévit impitoyablement. Tous les attentats contre lui ayant échoué, Monique, la fille adolescente du marquis de Lomanach, se sacrifie pour le séduire et le tuer, à l'instar de Charlotte Corday. Barnaud n'est pas dupe, mais les deux tombent amoureux et réalisent la vanité de cette guerre civile, suscitant l'incompréhension de leurs proches. Alors que les armées se font face, ils sont abattus par leurs chefs respectifs. Les soldats des deux camps refusent de passer à l'attaque, scellant la fin du conflit: la nation déchirée retrouve son unité dans la figure emblématique du couple issue des deux camps antagonistes*";
4. *L'Ensorcelée*, où, "*En 1797/98 dans la chouannerie du Cotentin. Après la défaite de sa troupe à Saint-Lô, l'abbé de La Croix-Jugan, chef mystérieux, séduisant quoique défiguré par les cicatrices, tente de se donner la mort. Il est sauvé par des fermiers. La paix revenue, la belle et jeune Jeanne de Feuardent cherche vainement à se faire aimer*

par lui, au point de faire appel à un envoûteur. Son époux, le roturier Le Hardouey, la tue et assassine le prêtre pendant la messe. D'après le roman de Jules Barbey d'Aurevilly (1854).";

Comme l'est celui du choix moral, dans:

1. *Il piccolo vandeano (Episodio della guerra fra i bianchi e gli azzurri nella rivoluzione francese del 1789) (Le Petit Vendéen), où "Un jeune garçon dont les parents ont été tués sous ses yeux par les "Bleus" espionne pour les Chouans et finit fusillé";*
2. *Vandea (Rivoluzione Francese), où "Un prêtre refusant de révéler où se cachent des Vendéens armés est roué de coups par les soldats républicains.";*
3. *Face à face (épisode de la guerre de Vendée), où "Le fils d'un insurgé vendéen engagé dans l'armée républicaine se retrouve face à son père qui le condamne à mort.";*
4. *Bara, le petit tambour de la République , où s'exprime "Le courage du petit Joseph Bara, tué par les Vendéens pour avoir refusé de crier "Vive le roi!".";*
5. *Martyre d'amour (Episode de la guerre de Vendée), où "Déchirée entre l'amour de son fiancé républicain et celui de son père vendéen, une jeune fille se suicide.";*
6. *Pour son seigneur, où "Saint-Gilles est sauvé des "Bleus" par Anne-Marie, la fille de son garde; plus tard, le marquis revient au pays, récupère son domaine et épouse sa bienfaitrice.";*
7. *Quatre-vingt-treize, où "En Bretagne, le prêtre Cimourdain élève Gauvain, neveu du marquis de Lantenac, selon les idées de Rousseau. En 1793 à Paris, Cimourdain devient un impitoyable commissaire de la République et avec Gauvain, officier des "Bleus", il retourne en Bretagne traquer le vieux marquis qui a organisé la révolte des "Blancs". Après de lourdes pertes, l'armée républicaine reprend la ville*

de Dol tenue par les royalistes. Ayant espéré en vain l'arrivée des renforts anglais promis par le duc d'Artois, les Chouans se replient en bande dans les forêts et se barricadent dans le château de Tourgues, demeure ancestrale des Lantenac, mais l'adversaire est supérieur en nombre. Tandis que les flammes anéantissent les lieux, la Flécharde, veuve d'un braconnier, retrouve ses trois enfants enlevés jadis par les insurgés. Lantenac est capturé et condamné à mort. Pris dans un conflit de loyauté, Gauvain le laisse s'échapper et se sacrifie à la guillotine. Auparavant, il explique à Cimourdain, défenseur incorruptible de la justice, qu'il faut aussi tenir compte des hommes. Désespéré, ce dernier applique la loi, fait exécuter son "fils spirituel", puis se suicide devant ses soldats.";

8. *Jean Chouan, où "Cottureau, fils de Jean Chouan, vieux Vendéen royaliste, aime Marie-Claire, fille de Maxime Ardouin, délégué aux armées de la République. Aux bout d'innombrables péripéties, les adversaires Chouan et Ardouin périssent au combat, la courtisane malfaisante Maryse Fleurus disparaît dans les sables mouvants et les tourtereaux se marient. Ensemble, ils luttent contre l'envahisseur autrichien (scénario d'Arthur Bernède). L'insurrection royaliste contre-révolutionnaire fut menée par les frères Cottureau, dont le plus connu fut effectivement surnommé Jean Chouan (1757-1794).";*
9. *Marceau ou Les Enfants de la République, où "Le général François-Séverin Marceau (1769-1796), vainqueur des Chouans et "pacificateur" de la Vendée en 1793, aime une aristocrate (fille d'un Vendéen) qu'il ne peut sauver de la mort, cf. (7.1).";*
10. *Fortunes of War, où, à imitation du fameux épisode du Capitaine Fracasse, "Assiégé dans un manoir, Dairval résiste seul au régiment de "bleus" du général Hamelin en faisant croire qu'il est assisté d'une armée de Chouans, finit son dîner et se rend. Captif dans*

la villa du général, il lui dispute sa fiancée et le bat en duel, mais refuse de le tuer et s'enfuit avec la belle.";

11. *Quand flambait le bocage, où, dans "La Vendée en 1795. Armelle de Courmont, une jeune aristocrate, aime en secret son cousin Henri de Linières. Mais celui-ci épouse Isabelle, la sœur d'Armelle, et, à l'instar du père d'Armelle, rejoint peu après le général de Charette et son armée de Chouans qui relancent l'insurrection vendéenne. Armelle reste seule dans le domaine familial. Pour la protéger, son oncle, Charles Gendreau, membre de la Convention, fait occuper le château par le jeune adjudant-général Travot, un républicain. Armelle et Travot apprennent à se connaître, une idylle se noue..."*;
12. *Blanc, Bleu, Rouge / Unter der Trikolore, sur, dans "La Vendée en 1789-1794. Les amours "interdites" et tragiques du jeune Mathieu, fils du baron de Brècheville, et de Judith, fille du médecin Malahougue (d'après le roman "Sophie, mon cœur" de Françoise Linarès, 1963)."*;
13. *Chouans!, "Bretagne dans les années 1769 à 1793. Après le décès en couches de son épouse, le comte de Kervadec, esprit éclairé, tolérant et inventeur farfelu d'une machine volante, élève seul son fils Aurèle et recueille Céline et Tarquin, qui ont le même âge. Le trio est inséparable. Quand éclate la guerre civile, les trois enfants, devenus adultes, s'affrontent pour des raisons à la fois idéologiques et sentimentales. Revenu d'un long séjour en Amérique, Aurèle atterrit, un peu malgré lui, chez les Chouans et devient un de leurs chefs; le candide (double du cinéaste?) en perd son rire sempiternel et la morgue sanguinaire de ses frères d'armes aristocrates lui répugne. Ballotée entre ses deux amoureux, Céline inculque les idéaux jacobins aux petits villageois, mais, face aux extractions des "Bleus", finit par tuer Tarquin qui, métamorphosé en Conventionnel austère, tourmenté et intransigeant, a introduit le "rasoir national" dans le village et préconise des exécutions en masse. Tarquin reçoit la mort comme une délivrance. Forcé de sortir*

de sa tour d'ivoire, le vieux comte sauve Céline de la guillotine avec l'aide d'Aurèle et, en se sacrifiant, permet au jeune couple de s'échapper en Amérique grâce à sa machine volante. (Celle-ci est fabriquée à partir d'éléments connus à l'époque, l'hélice et la machine à vapeur.)";

D'un point de vue spirituel, les adaptations de *Les Chouans* de Balzac offrent cette dichotomie, plus claire encore par les résumés proposés par Dumont, entre, d'une part, la question de la trahison:

5. *Les Chouans*, où "En 1799, le marquis de Montauran débarque en terre chouanne pour tenter un troisième soulèvement, mais à l'exception de l'amazone fanatique Madame du Gua et de l'abbé Gudin, il ne rencontre que scepticisme. Il s'éprend de Marie de Verneuil, une espionne républicaine, et cherche un compromis ; le couple est exécuté par les Chouans en déroute, persuadés de leur trahison.";

Et, de l'autre, ce qu'elle met en valeur, par opposition, c'est-à-dire ce choix moral (et amoureux) dont nous parlons:

14. *Un Chouan*, où "En 1796, un royaliste désargenté vend son château à un colonel républicain, leurs enfants respectifs s'aiment, mais l'insurrection de Cadoudal en 1799 leur est fatale.";
15. *Una notte senza domani (Un Chouan)*, "Episode de la troisième révolte vendéenne de 1799: chef des insurgés, Montauran s'éprend de l'espionne chargée par Fouché de le livrer aux Jacobins. D'après "Les Chouans" de Balzac (cf. film de 1947)."

II.b.3. La superposition des époques pour parler de soi

À présent, on notera que, dans cette dialectique de l'opposition, du choix, de l'expérience amoureuse, se pose, de manière récurrente, l'opposition comme affrontement moral, et

l'appartenance comme élection clanique, renvoyant à la question, paradoxale, de l'unité nationale.

Ainsi, *Quatre-vingt-treize*, tourné en 1914, souffre de cette nécessité de représentation: *"Tiré de l'ultime roman de Victor Hugo (1874) qu'adapte le jeune romancier Alexandre Arnoux, le film est commencé en juillet 1914 dans les studios Pathé de Vincennes et en extérieurs dans les villages des Côtes du Nord, les landes bretonnes de l'Ille-et-Vilaine, la région de Fougères et une carrière de Maisons-Alfort où l'on reconstitue l'assaut et l'incendie du château de la Tourgue avec plusieurs centaines de figurants. Le tournage est interrompu par la mobilisation en août 1914, et la censure militaire interdit l'exploitation du film jusqu'à la fin de la guerre, sous prétexte de préserver la paix sociale. Capellani étant entre-temps parti pour les États-Unis, c'est Antoine qui l'achève en 1921 (le retour du marquis dans la baie de Mont-Saint-Michel, des scènes à Camaret-sur-Mer et le montage final)."*

De même, dans *Jean Chouan*, de 1925, *"conservateurs et progressistes s'unissent face à l'ennemi venu de l'Est, un appel à la solidarité nationale qui s'impose tout naturellement après la Grande Guerre."*

À son tour, Dumont rappelle, à propos de *Les Chouans* de 1947:

"D'après le dernier roman de jeunesse d'Honoré de Balzac ("Scènes de la vie militaire", 1829) – et le premier de la "Comédie humaine". Nostalgique de l'Ancien Régime et hostile à Louis-Philippe, l'écrivain apporta à son texte, en 1834 et en 1844, plusieurs modifications dans un sens royaliste et légitimiste. En 1799, la République est tombée aux mains d'arrivistes. Le Premier consul Bonaparte guerroyait, il a besoin de soldats et la conscription obligatoire est une des causes du soulèvement ; la politique n'est plus faite par le peuple de 89, mais par des politiciens retors exécutant les plans secrets d'hommes d'État (pour lesquels Balzac ne cache d'ailleurs pas son admiration). Les Chouans du roman n'ont pas pour autant le beau rôle : ils y sont d'un aspect bestial, d'une mentalité primitive, dirigés par des aristocrates ambitieux et des curés démagogues. C'est dire la difficulté à porter pareil texte à l'écran, et, embourbé dans la complexité tant émotionnelle qu'idéologique du récit, le film de Calef est souvent théâtral, maladroit et ampoulé, malgré de fort belles images (signées Claude Renoir), des costumes créés avec soin et une interprétation de qualité, car Jean Marais fait un Montauran très aristocratique et Madeleine Robinson est fort crédible dans toute son ambigüité. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, après la chute du régime de Vichy, le film joue la carte de la réconciliation nationale. Selon le scénariste Charles Spaak, il a toutefois été gravement

mutilé par les exploitants qui, craignant blesser les convictions religieuses des spectateurs, ont coupé 50% des répliques de l'abbé Gudin, le chef politique de l'insurrection qui en appelle à une "guerre sainte" sans pitié au nom de "l'ordre de Dieu" et approuve, en dépit de la parole donnée par le marquis et des lois de l'hospitalité, l'assassinat sournois d'un détachement "bleu" hébergé à Vivetière. Les chefs du maquis défendent tous leurs intérêts égoïstes, comme le souligne aussi Balzac, autre passage censuré dans le film. C'est l'ignominie de ce comportement qui pousse le marquis à se désolidariser de la cause royaliste, et non sa passion pour Marie, ce qui ne ressort plus du tout dans la version fade exploitée en salle. Tournage en Basse-Bretagne (Ille-et-Vilaine, Pontorson, Fougères, Dol-de-Bretagne, Roche Thorin, Mont-Saint-Michel) et aux studios Eclair à Epinay-sur-Seine (la vieille place d'Alençon reconstruite en plein air, Vivetière)."

C'est à son tour le modèle de Charlotte Corday, et, en filigranes, le biblique de Judith, qu'utilise, en 1953-1954 *Les Révoltés de Lomanach / L'eroe della Vandea*. Et, alors que "Tous les attentats contre (le sanguinaire Barnaud) ayant échoué, Monique, la fille adolescente du marquis de Lomanach, se sacrifie pour le séduire et le tuer, à l'instar de Charlotte Corday. Barnaud n'est pas dupe, mais les deux tombent amoureux et réalisent la vanité de cette guerre civile".

L'absurdité de la guerre, et la limite idéologique de celle-ci, déjà mise en scène par Jean Renoir dans *La grande illusion* (1937, écrite aux abords de la Seconde Guerre Mondiale, à propos de la Première), et évoquée par Sartre dans les deux pièces citées, est un thème que l'on retrouve aussi bien dans la série *Les Nouvelles Aventures de Vidocq* (1971-1973, Marcel Bluwal et Georges Neveux) avec Claude Brasseur (suite de la première série *Vidocq* de 1967, du même Bluwal, avec Bernard Noël, et dont le succès, avec Brasseur, à partir de sa première diffusion le 5 janvier 1971²⁸ la fera dédoubler par *Schulmeister, l'espion de l'empereur* de 1971-1974 de Jean-Claude Camredon, avec Jacques Fabbri, diffusée celle-ci à partir de la fin de la même année, le 23 décembre 1971²⁹), en plein milieu des années 1970, dernière grande période de production des films sur la Seconde Guerre Mondiale (avec des films souvent plus comiques

que dramatiques, du moins en France, on pense à *La Grande Vadrouille* de 1966 de Gérard Oury, au *Mur de l'Atlantique* de 1970 de Marcel Camus ou à la série de Robert Lamoureux avec Pierre Mondy: *Mais où est donc passée la septième compagnie?* de 1973, *On a retrouvé la septième compagnie* de 1975 et *La Septième Compagnie au clair de lune* de 1977), mais qui ressurgit également dans *Les Mariés de l'an II*, où, comme le complaisant Vidocq de la série contemporaine, le héros incarné par Belmondo passe de la soldatesque dans les armées du Rhin (ne passera pas inaperçue pour nous la référence temporelle superposée entre l'époque napoléonienne et celle de la Seconde Guerre Mondiale, c'est la chanson de Brel sur le perpétuel intérêt conquérant des Allemands dans "La Bière" de l'album *J'arrive* de 1968). Ainsi "*Après avoir combattu dans l'Armée du Rhin, Nicolas Philibert alias Belmondo fera carrière sous Napoléon (dont on ne voit que la statue équestre). Tandis qu'il continue à se disputer amoureusement avec son épouse, dans un luxueux château, le commentaire précise: "En 1809, le maréchal Philibert devient prince d'Empire".*"

On retrouvera cette représentation relativiste de la guerre et de ses effets, avec comme fond la période, cette fois, non de la guerre de Vendée comme moment de passage entre l'étape révolutionnaire et la napoléonienne, mais entre cette dernière en ses derniers soubresauts et la suivante dans *Le Souper* (1992, Édouard Molinaro; adaptation de la pièce éponyme de Jean-Claude Brisville³⁰) entre Fouché et Talleyrand.

De même, selon Dumont, dans *Chouans!*:

"Pour Broca (et son scénariste Daniel Boulanger), la Révolution est d'abord une guerre entre frères "de gauche" et "de droite", une situation allégorique immédiatement lisible dans la trame même de son film; Tarquin meurt d'avoir trop rêvé d'absolu, d'avoir trop aimé les systèmes, tandis que le conservateur Kervadec paie de sa vie la liberté de l'autre fils. Le cinéaste se montre anticlérical (les prêtres insurgés sont des psychopathes peu recommandables), mais d'une manière générale, il dénonce le fanatisme aveugle, l'intransigeance et la sauvagerie des uns comme des autres, le tout aboutissant à un grand bain de sang final

(la bataille dans les falaises). La transformation psychologique du pays et les enjeux des antagonistes – des espoirs un peu délirants, quasi religieux, nés de la prise de la Bastille à l'avènement rampant de la Terreur – sont présentés avec passablement de nuances."

III. Création d'une ligne temporelle

Si, à présent, l'on essaie de périodiser, sur cette base, une approche comparative des films sur la guerre de Vendée, dont on a vu qu'ils ne la traitent jamais vraiment, et de ceux sur les moments historiques parallèles d'où naît le premier groupe étudié (sur la Vendée), l'on s'apercevra qu'existent d'indéniables coïncidences entre les deux *corpus* ainsi rapprochés.

Tout d'abord, par l'aseptisation originelle de la représentation³¹, puis, ensuite, par son utilisation de la mise en scène amoureuse, dès *Les cœurs du monde* de David W. Griffith³², tourné, significativement après la fin de la Guerre, en 1918, comme l'ensemble³³ de la production sur le thème³⁴, phénomène dont on sait qu'il se reproduira avec la Seconde Guerre Mondiale, thème d'une infinité de films depuis la fin de la guerre jusqu'aux années 1970, nous venons de le rappeler.

D'autre part, le caractère pacifiste, et conciliateur, que nous avons retrouvé, de *Jean Chouan* (1925) à *Les Révoltés de Lomanach* (1953-1954), et dont, dans le cadre du cinéma patriotique sur la Première Guerre Mondiale, l'on retrouve la même insistance depuis *Au service de la gloire* (1927) de Raoul Walsh, dont le réalisateur déclarait: "*La guerre n'est pas seulement vaine mais est un sombre gâchis. Il n'y a pas de gloire pour les hommes à être dans des tranchées ou des trous*", jusqu'à, nous l'avons dit, *La Grande Illusion* aux abords de la Seconde Guerre Mondiale³⁵.

Le relan patriotique d'après la Seconde Guerre Mondiale, des films comme les deux versions de *Marceau* ou *Les Enfants de la*

République (1955 et 1961) et *Fortunes of War* (1956), sur des héros manichéens se sacrifiant, que l'on retrouve, sur la Seconde Guerre Mondiale, par exemple dans *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Robert Bresson, malgré l'épigraphe dédicatoire du cinéaste au début du film indiquant qu'il raconte l'histoire, dans une fausse impartialité, "*sans sentiments*", se substitue, au passage du temps, comme pour les récits cinématographiques sur la Seconde Guerre Mondiale, par des évocations épiques (avec *Le Chevalier Des Touches* en 1966³⁶, à la mode de cette décennie pour le cinéma de capes et d'épées et la reprise des figures célèbres du roman du XIXème siècle, comme le Capitaine Fracasse, le Bossu, ou le Chevalier de Pardaillan, notamment avec des cinéastes comme Bernard Borderie, et des acteurs comme Jean Marais), puis, dans les années 1970, comme nous l'avons vu, en référence aux films comiques sur la Seconde Guerre Mondiale, avec la parodie qui ouvre ces années-là: *Les Mariés de l'an II* (1971), dans le ton dialectisé et ironique des aventures de Vidocq ou des personnages incarnés par Bourvil et Louis De Funès et de leurs déboires sous l'Occupation.

Alors que *Nerven* (1919) de Robert Reinert "*trace le portrait d'une société qui se voit confrontée à une véritable "épidémie nerveuse" provoquée par les horreurs de la première guerre mondiale. Évoquant un climat de folie collective, Nerven rassemble plusieurs personnages de différentes couches sociales qui, terrassés par la guerre, sont poussés à des actes désespérés et violents.*", les films de et sur la période qui l'encadrent, à savoir *J'accuse* (1919) d'Abel Gance et *Les 4 cavaliers de l'Apocalypse* (1921) de Rex Ingram traitent du même sujet (de nouveau, par commodité, nous utilisons ici, cette fois, les résumés de la Cinémathèque de Toulouse³⁷), *J'accuse*:

"Deux hommes que tout sépare sont issus d'un même village. Une femme est mariée à l'un mais tombe amoureuse du second. La guerre éclate. Ils apprennent à se connaître pendant la guerre. Comme les femmes de son village, Edith est déportée en Allemagne où elle est violée par des soldats. Elle parvient à s'échapper et rentre chez elle. Son mari est mort, tandis que Jean devient fou. Dans ses visions macabres surgissent les horreurs de la guerre."

Et *Les 4 cavaliers de l'Apocalypse*:

"Madariaga est un riche éleveur argentin qui a deux filles. L'une a épousé un Français, Marcelo Desnoyers, l'autre un Allemand, Karl von Hartrott. Le vieil homme porte une affection toute particulière à son petit-fils, Julio Desnoyer, un séduisant mondain qui danse merveilleusement le tango. À la mort du patriarche, les deux branches de la famille se séparent et partent pour l'Europe au moment où éclate la Première Guerre mondiale..."

On ne pourra qu'être impressionnés par la répétition du modèle thématique déjà rencontré dans le *corpus* sur la guerre de Vendée, de l'opposition fraternelle ou, plus généralement, familiale (voir, en ce sens, particulièrement la coïncidence entre *Le denier de Judas* et *Les 4 cavaliers de l'Apocalypse*), et du choix amoureux comme symbolique de cette opposition (les deux [ou trois] portes de la symbolique renaissante et maniériste, comme, par exemple, dans *Le Songe de Poliphile*). La variation, ou, plus précisément, dérivation, de l'emblématique (d'ordre religieux, la quête de l'aimée comme projet de l'âme individuelle, chez Dante ou Colonna) vers le choix patriotique (d'ordre nationaliste, clanique) confirme les observations antérieures de nos précédents travaux sur le thème, d'une part de la laïcisation des thèmes religieux³⁸, comme phénomène évolutif dans l'histoire des mentalités, et d'autre part de la réutilisation par les États-Nations du *corpus* idéologique du discours théologique antérieur (propre de l'Ancien Régime)³⁹.

Cette dualité morale représentée par la relation amoureuse, au-delà des impératifs de la raison d'État ou de la famille, ressurgit, pour l'histoire des idées et des mentalités, du *Cid* (1636) de Corneille (dont le dilemme moral préfigure beaucoup celui de *Martyre d'amour*)

jusqu'aux chansons "*Ella y El*" (1997) du guatémaltèque Ricardo Arjona (sur l'amour entre un états-unien et une cubaine)⁴⁰ et "*Manhattan-Kaboul*" (2002) de Renaud (sur l'histoire parallèle d'un immigré portoricain tué lors du 9/11 et d'une afghane tuée dans l'attaque de l'automne 2001 consécutive)⁴¹.

Toutefois, l'on ne perdra pas de vue qu'à l'amour entre les opposés Bleus et Blancs des films sur la Vendée, ce sont ceux des amours entre membres étrangers des Alliés que narrent les films, en ce sens moins oecuméniques et plus manichéens, sur la Première Guerre Mondiale:

L'Athlète incomplet (The Strong man) de Frank Capra 1926. États-Unis. Noir et blanc. Muet sonorisé. 75 min

L'Heure suprême de Frank Borzage 1927. États-Unis. Muet sonorisé. 120 min

Et, dans le cinéma parlant:

Lucky Star de Frank Borzage 1929. États-Unis. 90 min.

L'Adieu aux armes de Frank Borzage 1932. États-Unis. 89 min.

De là l'importance majeure de la romance sur le contexte politique, comme dans:

Marthe ou la promesse du jour de Jean-Loup Hubert 1997. France. 121 min.⁴²

Mais aussi dans *Le Patient anglais* (1996) de Anthony Minghella, sur le même thème, mais sur la Seconde Guerre Mondiale⁴³, qui reprend plus particulièrement *Johnny s'en va-t-en guerre* (1971) de Dalton Trumbo⁴⁴.

Toutefois, c'est dans le cinéma français que s'exprime l'attraction entre les camps opposés, comme dans les films sur la guerre de Vendée, ou dans *Le Silence de la Mer* et son imperceptible

rapprochement entre l'officier allemand⁴⁵ et la logeuse française obligée (totalement opposée à la version de la même situation chez Maupassant, où le paysan récepteur dominé finit par tuer à coups de fourche l'Allemand), dans les films *Le Coup de grâce* (1976) de Volker Schlöndorff, d'après le roman éponyme de 1939 de Marguerite Yourcenar sur: "*Le destin de trois personnages pris dans la tourmente des combats qui opposèrent Russes blancs et bolcheviques à la fin de la Première Guerre mondiale dans les pays baltes.*", et l'antérieur *Jules et Jim* de 1962 de François Truffaut, où, dans le: "*Paris,... (des) années 1900: Jules, allemand et Jim, français, deux amis artistes, sont épris de la même femme, Catherine. C'est Jules qui épouse Catherine. La guerre les sépare. Ils se retrouvent en 1918. Catherine n'aime plus Jules et tombe amoureuse de Jim.*" On retrouvera un trio amoureux similaire dans *Chouans!* de 1988.

Plus généralement, Léon Poirier posera la double vision dans le cadre de la guerre elle-même, dans son film *Verdun, visions d'Histoire* de 1928, où, en: "*1916, sur le front ouest de la Grande Guerre, l'Etat-major allemand s'apprête à lancer l'offensive sur Verdun. De chaque coté du no man's land, le soldat français (Albert Préjean) et le soldat allemand (Hans Brausewetter) deviennent alors les témoins des horreurs de la bataille de Verdun./ Présenté au public en 1928 pour les 10 ans de l'Armistice, le film de Léon Poirier se veut tout à la fois une reconstitution fidèle des événements de la bataille de Verdun, un hommage aux soldats victimes des horreurs de la guerre et une ode à la paix.*"

Le cas n'est pas indifférent si l'on assume, comme nous le faisons, la dérivation du motif amoureux entre les deux *corpus*, puisque c'est depuis la France que s'organise celui sur la Vendée.

Toutefois, dans le *corpus* général sur la Première Guerre Mondiale, l'absence d'union entre les opposés se compense par l'insistance sur le problème social (les amoureux sont des gens du

peuple), qui débouche sur une représentation morale accentuée, surdéterminée (au sens freudien du terme), qui vient compenser (en particulier dans le cinéma russe, ce qui lui permet, au style d'Eisenstein, de polémiser sur des valeurs de classe) le manichéisme du discours politique et ethnique (alors que les Bleus peuvent aimer les Blancs, puisqu'au fond, ils sont frères, les Alliés ne peuvent que difficilement, on le voit, s'acoquiner avec les "*boschs*"). Ainsi en va-t-il dans:

Les Derniers Jours de Saint-Petersbourg de Vsevolod Poudovkine 1927. URSS. 91 min. Noir et blanc. Muet sonorisé

"Un paysan arrive à Saint-Pétersbourg et accepte le premier travail qu'on lui propose. Dans une usine de Lebedev, il doit remplacer les ouvriers en grève, et dénoncer les mouvements sociaux qui se préparent. Il accomplit consciencieusement son travail jusqu'à ce qu'il fasse indirectement arrêter un ami d'enfance de son village. Il prend alors conscience de son erreur et frappe le patron de l'usine. La guerre éclate et il est envoyé sur le front. Quand il rentre en Russie, il est prêt à prendre part à la révolution d'Octobre..."

Arsenal d'Alexandre Dovjenko 1929. URSS. Muet sonorisé. 66 min.

"1918. Tandis que les soldats périssent sur le front ukrainien, la population est exsangue. La compagnie du soldat Timosh déserte et rentre à Kiev. Revenu dans sa ville natale, Timosh fédère autour de lui un peuple harassé qui voit dans le bolchevisme la seule issue possible aux malheurs qui l'accablent. Après la Révolution de février, Timosh exhorte les ouvriers de l'arsenal maritime à se lancer dans une grande grève. Le gouvernement russe décide de noyer cette fronde dans le sang..."

Rouges et blancs de Miklos Jancso 1967. Hongrie. 100 min.

"1917, les régiments bolcheviques, qui comptent dans leurs rangs de nombreux volontaires hongrois, sont décimés et pourchassés par l'armée tsariste. Un groupe de fugitifs rouges trouve refuge dans une infirmerie de campagne, tandis qu'au loin le rapport de force se retourne en faveur des révolutionnaires."

Film dans le titre duquel on reconnaîtra le même usage des couleurs comme symbole des partis opposés que dans le groupe des films sur la guerre de Vendée.

À son tour, dans *La Patrouille perdue* de 1934, John Ford reprendra le motif de la folie de la guerre⁴⁶, récurrent dans le groupe sur la Vendée (notamment, par exemple, dans *Les Révoltés de Lomanach*, *Martyre d'amour* ou *Le denier de Judas*), déjà rencontré dans les films sur la Première Guerre Mondiale dans *Nerven*. C'est aussi le thème central d'*Une ténébreuse affaire* (1841) de Balzac, sur l'ironie et l'injustice du jeu politique, derrière les faux semblants idéologiques. Comme l'écrivait Rousseau dans son *Discours sur les sciences et les arts* (1750): *"Les soupçons, les ombrages, les craintes, la froideur, la réserve, la haine, la trahison se cacheront sous ce voile uniforme et perfide de politesse."*⁴⁷

IV. Les derniers soubresauts et revirements d'un thème

On note, finalement, qu'à partir de la célébration du Bicentenaire de la Révolution, les productions sur la guerre de Vendée devinrent plus polémiques, critiques, documentaires⁴⁸, sur et de la cause régionaliste, voire, comme on l'a reproché à Secher et à Deutsch⁴⁹, de possibles affiliations ultra-nationalistes.

Sans doute, en cela encore, nous pouvons rapprocher les deux *corpus*, le vendéen et celui, nationaliste aussi, de la Première Guerre Mondiale, avec *Jeanne d'Arc* de 1916 de Cecil B. de Mille, où "*un soldat anglais a une vision de l'épée de Jeanne d'Arc, vision dans laquelle il puise la force d'accomplir sa mission*"⁵⁰.

V. Conclusions

Au bout de ce parcours, nous pouvons poser un certain nombre d'éléments comme résultats d'analyse:

1. Les oeuvres sur la guerre ne la posent ni ne la présentent jamais;
2. Elles en font un symbole, moral, psychologique ou nationaliste (de là l'assomption de chaque bande que Dieu et le droit sont toujours avec elle);

Et, en ce qui concerne, plus particulièrement le cas vendéen:

3. Pour cela même, il devint un symbole des indéterminations du système politique de la construction de la Nation française au XIX^{ème} siècle (de Balzac à Hugo et au cinéma contemporain);
4. Chacun (selon l'époque et le monde aussi, français ou anglais, monarchiste ou pas, comme dans les cas de Barbey et d'Orczy, mais aussi de Balzac) y voyant ce qu'il voulait bien y voir (une image de l'opposition monarchique à la

- liberté nouvelle, ou, au contraire, le massacre des populations innocentes pour penser différemment, symbole ainsi soit de la réticence paysanne [c'est-à-dire vulgaire] au progrès, soit de la minorité régionale contre la centralisation autocratique);
5. Cette réappropriation montrant suffisamment les difficultés d'affronter, socialement, l'histoire, et les bords de l'expérience vécue selon le contexte, la lecture, etc.;
 6. Pour clarifier encore, c'est ce qui nous frappe chez un Bresson (à propos de la Seconde Guerre Mondiale), puisqu'il semble que, comme il est commun de le dire, l'histoire soit toujours écrite par les vainqueurs, et que tous les Français furent résistants (les prisons et leurs cellules, si nous lisons bien le film, semblent avoir été créées durant l'Occupation, et l'Allemand semble avoir été le seul responsable des meurtres des résistants, contre une sorte de force française libre qui essayait, comme Laocoon, de se libérer du joug injuste - motif d'ailleurs familier au discours patriotique, de Guillaume Tell à Robin Hood ou Ivanhoé -);
 7. L'incapacité conceptuelle à se voir dans l'action vulgaire qui opère dans la mentalité collective produisant une série de réécritures simplificatrices, notamment par le recours aux symboles les plus basiques du discours moral, produites depuis des siècles, comme l'est celui des amoureux, qui, par leur union, vainquent le mal (dans *Les Visiteurs du Soir*, ou encore *Alphaville* de 1965 de Godard, la version inverse étant 1984 d'Orwell);
 8. La réduction logique du monde réel (le crime, la perversité, la mesquinerie) à une résolution par l'amour et la bonne volonté (dualité fondamentale, par exemple, chez les

personnages de Dostoïevski) peut alors permettre aux États et à leurs sociétés de s'auto-représenter d'une manière positive, satisfaisante, morale, soit pour ne pas prendre parti (dès lors que l'on prétend que tout est question d'opinion [donc de liberté et de choix]), soit pour comprendre, trop tard, malgré l'histoire (d'où la citation initiale que nous faisons de Marx), que toute guerre est inutile, brutale et stupide (Oscar Wilde ne disait-il pas déjà, avec raison: "*Patriotism is the virtue of the vicious.*"), soit, finalement pour s'en remettre (autre forme d'abandon logique) au cadre convenu et *conveniente* de symboles, nous venons de le dire basiques;

9. D'où le fait qu'ironiquement apparaît toujours, depuis chaque discours, la Foi, le Prêtre ou le Sage (qui peut être le patriarche), ou l'enfant martyr comme objet de culte de chaque clan (c'est le principe, dans le Premier Monde, parodié par Fernand Reynaud, de l'étranger qui vient nous voler le pain et notre travail, et dans le Tiers Monde de l'étranger impérialiste qui vient voler les ressources naturelles et esclaviser le national - deux critiques basées sur une part de réalité, mais qui, simplifiées par le discours populaire et politique, et appliquées sans discrimination, se réduisent aux simples deux côtés d'une même monnaie: ethnocentrique et tribale -);
10. La superposition d'époques (l'histoire comme symbole de l'épisode contemporain) se conçoit dès lors depuis plusieurs perspectives:
 - a. La permanence du concept typologique d'origine judéo-chrétien, promu également par les États-Nations dès David et ses correspondances avec la mythologie (Horaces-Jeu de Paume par exemple)

ou, chez Gros, par exemple, avec la religion (Jaffa-lépreux guéris par le Christ biblique);

- b. Une fois encore, la reproductivité définie par Marx de l'histoire, qui impose, obligatoirement, un regard comparatif, en particulier sur les guerres plus efficaces que la peste utilisée par les États contemporaines depuis le XIXème siècle pour, volontairement ou pas, clairsemé leurs Nations (reprise peut-être de la *Modeste proposition* de Swift);
- c. La pauvreté référentielle du *corpus* des mythes basiques et leur répétitivité, donc leur reproductibilité;
- d. L'idée, apparemment, erronée, que le présent apprend du passé pour prévoir le futur ("*Ex praterito praesens prudenter agit nefutura actione deturpet*" de l'*Allégorie de la Prudence* de 1565 du Titien).

¹Dostoïevski, *Les Possédés*, traduction de Victor Derély, Paris, E. Plon, 1886, T. 2, p. 317.

²http://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_de_distanciation

³<http://www.hervedumont.ch/page.php?id=fr10&idv=3&idc=380>, partie dédiée à :

"I - LA FRANCE

7. LA RÉVOLUTION FRANÇAISE (1789 à 1795)

7.14. Les Chouans et les guerres de Vendée"

⁴"Hervé Dumont, né le 15 février 1943 à Berne, est un historien suisse du cinéma. Il fut en particulier directeur de la Cinémathèque suisse de 1996 à 2008." (http://fr.wikipedia.org/wiki/Herv%C3%A9_Dumont)

⁵Nous en reproduisons la liste (en en quittant les éléments de fiche, et les résumés), ci-dessous:

1. 1900 *Les Compagnons de Jéhu* (FR). – cf. Directoire (8.9).
2. 1909 *Una congiura sotto Napoleone* (FR) Latium Film, 415 m.
3. 1909 *L'insorto della Vandea (L'Insurgé de la Vendée)* (IT) de Mario Caserini, Cinès, 204 m.
4. 1909 *L'Épi* (FR) d'Henri Lavedan; Film d'Art-Pathé Frères no. 3120, 125 m.
5. 1909 *Il piccolo vandeano (Episodio della guerra fra i bianchi e gli azzurri nella rivoluzione francese del 1789) (Le Petit Vendéen)* (IT) de Luigi Maggi (?); Ambrosio, Torino, 215 m.
6. 1909 *Vandea (Rivoluzione Francese)* (IT) Unitas, Torino, 165 m.
7. 1909 *La Vendéenne* (FR) de Gérard Bourgeois; Lux, 229 m..
8. 1909 *Face à face (épisode de la guerre de Vendée)* (FR) de Victorin Jasset; Société Française des Films Eclair, 188 m.
9. 1909 *Bara, le petit tambour de la République* (FR) de Gérard Bourgeois; Lux Film, 173 m.
10. 1910 *Martyre d'amour (Episode de la guerre de Vendée)* (FR) Société Française des Films Eclair, 190 m.
11. 1910 *Au temps de la Chouannerie* (FR) de Louis Feuillade; Gaumont, 287 m.
12. 1910 *Il danaro di Ginda (Vandea 1793) (Le denier de Judas)* (IT) de Luigi Maggi; Ambrosio, 252 m.
13. 1911 *Cadoudal* (FR) de Gérard Bourgeois; Pathé Frères-Zecca.
14. 1911 *Il marchese di Lantenac* (IT) S. A. Ambrosio, Torino, 151 m. – D'après le roman "Quatre-vingt treize" de Victor Hugo (cf. film de 1914).
15. 1912 *Pour son seigneur* (FR) SCAGL-Pathé Frères, 270 m.
16. 1914 *L'emigrato della Vandea* (IT) Cines, Roma. [?]
17. 1914 *Un Chouan* (FR) de Pierre Bressol; Le Film d'Art, 600 m.
18. 1914 [sortie: 1921] *Quatre-vingt-treize / 93* (FR) d'Albert Capellani [achevé par André Antoine]; SCAGL-Pathé Frères (2 parties), 3408 m./170 min.
19. 1921 *Una notte senza domani (Un Chouan)* (IT) de Gianni Bistolfi; Cines, 1728 m.
20. 1925 *Jean Chouan* (FR) de Luitz-Morat [=Maurice Radiguet]; Société des Cinéromans (Louis Nalpas), 8 chapitres de 1000 m.
21. 1947 *Les Chouans / Le Courrier du roi* (FR) d'Henri Calef; Productions Georges Legrand, 99 min.
22. 1953/54 *Les Révoltés de Lomanach / L'eroe della Vandea* (FR/IT) de Richard Pottier; Cinéphonie (F. Chavane)-SNEG-Orso Film-Gaumont, 88 min.
23. 1955 (tv) *Marceau ou Les Enfants de la République* (FR) de René Lucot.
24. 1956 (tv) *Fortunes of War* (GB) de John Lemont; Norman Williams/Inter-TV Prod., série "The Errol Flynn Theatre" (saison 1, épis. 3), 30 min.
25. 1961 (tv) *Marceau ou Les Enfants de la République* (FR) de René Lucot.
26. 1962 (tv) *Quatre-vingt treize* (FR) d'Alain Boudet; "Théâtre de la Jeunesse" de Claude Santelli/ORTF (TF1 29.12.62), 115 min.

27. 1966 (tv) *Le Chevalier Des Touches* (FR) de Jean-Claude Bonnardot (TF1 27.12.66), 90 min.
28. 1966 (tv) *Les Compagnons de Jéhu* (FR) de Michel Drach.
29. 1971 *Les Mariés de l'an II / Gli sposi dell'anno secondo / Mirii anului II* (FR/IT/RO) de Jean-Paul Rappeneau; Alain Poiré/Gaumont-Rizzoli-Bucuresti, 98 min.
30. 1974 (tv) *Choelet 1793* (FR) de Daniel Costelle; série "Les grandes batailles du passé" d'Henri de Turenne et D. Costelle (FR3 6.11.74).
31. 1978 (tv) *Quand flambait le bocage* (FR) de Claude-Jean Bonnardot (TF1 21.11.78).
32. 1981 (tv) *Blanc, Bleu, Rouge / Unter der Trikolore* (FR/DE) de Yannick Andréi; Roland Gritti/Télécip-Galaxy Film München (TF1 1.1.-5.2.81), 6 x 52 min.
33. 1981 (tv) *L'Ensorcelée* (FR) de Jean Prat (A2 11.4.81), 95 min.
34. 1988 (ciné+tv) *Chouans!* (FR) de Philippe de Broca; Ariel Zeitoun/Partner's Prod.-Films A2-Canal Plus, 145 min. (télévision: 4 x 52 min./208 min.).
35. 1988 *Vent de Galerne 1793* (FR/CA) de Bernard Favre; Productions 27-B.L.M.-Cléo 24 Inc., 105 min.
36. 1993 (tv) *Les Vendéens* (FR) de Jacques Dupont (FR3 30.12.93), 92 min.
37. 1999 (tv) *The Scarlet Pimpernel – 2. Valentin Gantier* (GB) de Patrick Lau.
38. 1999 (tv) *Horatio Hornblower – 4. The Frogs and the Lobsters / US: The Wrong War* (GB/US) d'Andrew Grieve.
39. 2013/14 (tv) *Le Général du roi* (FR) de Nina Companeez; Alain Bessaudou/Ciné Mag Bodard-France 3-France Télévisions (FR3 4.1.14), 110 min.

⁶http://www.imdb.com/title/tt2332853/?ref=fn_tt_tt_1

⁷http://www.imdb.com/title/tt3259860/?ref=fn_tt_tt_2

⁸<http://www.vendeensetchouans.com/archives/2011/10/24/22455774.html>

⁹<http://www.passion-histoire.net/viewtopic.php?f=55&t=34830>

¹⁰http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tronome:_l'histoire_de_France_au_rythme_du_m%C3%A9tro_parisien#Critiques

¹¹Norbert-Bertrand Barbe, *Apparition de nouvelles structures narratives: les genres littéraires du XIX^{ème} siècle*, 2010.

¹²N.-B. Barbe, *"Le Cuirassier blessé, quittant le feu": et l'apologie patriotique chez Théodore Géricault*, 2004.

¹³Grand prix des lectrices de Elle, Goncourt du Récit historique, prix Alexandre-Dumas, prix de l'Académie de Bretagne, Livre de Poche 1986, http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Ragon

¹⁴On peut la lire sur le site (de fait, la chanson parle de "*Trois petits mouchoirs de Choelet*") : http://www.www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/paroles/mouchoir_rouge_de_cholet_le.htm

¹⁵Pour une biographie de l'auteur, se reporter au même site: http://www.www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/botrel/botrel_theodore.htm

¹⁶<http://www.hervedumont.ch/page.php?id=fr10&idv=3&idc=380>

¹⁷Voir http://www.imdb.com/name/nm0649478/?ref=fn_al_nm_1

¹⁸Voir notamment notre étude de la figure de l'enfant mort dans N.-B. Barbe, *Les thèmes du Radeau de la Méduse de Théodore Géricault étudiés à travers leur récurrence dans l'oeuvre du peintre, et dans l'art et la littérature du XIX^{ème} siècle*, 2001.

¹⁹Cette figuration de l'enfant auto-sacrifié reprend, selon notre lecture, dans *Deux études sur la publicité et l'iconographie aujourd'hui*, 2004, de l'apparition récurrente des enfants dans la publicité contemporaine (au-delà du principe économique de l'influence des enfants sur les achats des parents [qui nous semble moins probable que ce que l'on dit dans le cas des voitures, par exemple]), ce qui, nous l'avons montré dans cet ouvrage, reprend, significativement, l'iconographie fasciste en général (de Mussolini à Hitler, en passant par Pétain, mais on pourrait accumuler les références de Jeunesses des différents partis, d'Allende au sandinisme, en passant par le castrisme ou le chavisme, le franquisme, etc.), qui, selon l'interprétation que nous en faisons, associé la plupart du temps à la Mère-Patrie, est une laïcisation de l'iconographie religieuse de la Vierge et du Christ enfant.

²⁰http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_du_jeune_Bara

²¹"Ramón Francisco Montoya Acevedo fue un soldado nicaragüense que murió a los 14 años de edad, cuando salió de su trinchera alentando a sus compañeros de armas a integrarse a la carga final contra el enemigo en la Batalla de Namasigüe ocurrida entre el 17 y el 23 de marzo de 1907.1 Es honrado como Héroe Nacional de Nicaragua.", [http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Montoya_\(soldado\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Montoya_(soldado))

²²"François Joseph Bara, ou Barra, né le 30 juillet 1779 au château de Palaiseau, tué le 17 frimaire an II à Jallais, près de Cholet, est un jeune domestique, assassiné par des voleurs après s'être emparés des chevaux qu'il promenait dans la campagne pour son maître, et dont l'hagiographie révolutionnaire a fait un jeune tambour héroïque tombé sous les balles d'une multitude de royalistes en criant "Vive la République!".", http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Bara

²³<http://www.ralentirtravaux.com/lettres/sequences/quatrieme/miserables/mort-de-gavroche.php>
²⁴Cité dans l'article http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Bara#Fabrication_d.E2.80.99une_l.C3.A9gende

²⁵<http://www.hervedumont.ch/page.php?id=fr10&idv=3&idc=380>

²⁶http://fr.wikipedia.org/wiki/Compagnies_de_J%C3%A9hu

²⁷Motif renforcé, sans nulle doute, par les caractéristiques du roi Jéhu dans la Bible. "Jéhu est un général de l'armée du roi Joram. À la suite de la défaite du siège de Ramoth en Galaad, au cours duquel Joram est blessé, Jéhu soulève l'armée contre lui et le renverse: il tue Joram à Jezraël d'une flèche dans le dos et fait jeter son corps dans le champ de Naboth, jadis tué et spolié par les parents de Joram. Jéhu tue également les enfants de Joram et sa mère Jézabel. Il réalise ainsi la prophétie d'Élie de vengeance divine contre Jézabel et succède à Joram. Il règne 28 ans en Israël, à Samarie.../... Sur le plan religieux, il supprime d'Israël le culte de Baal introduit par Achab en détruisant son temple et en massacrant ses prêtres, mais il ne s'attaque pas au culte des veaux d'or, instauré par Jéroboam 1er. Dans le récit deutéronomiste et post-deutéronomiste à caractère prophétique du deuxième livre des Rois6, il y est présenté comme un défenseur de la cause de Yahweh contre Baal, rappelant que Yahweh devint définitivement la divinité la plus importante en Israël à cette époque.", <http://fr.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9hu>

²⁸http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Nouvelles_Aventures_de_Vidocq

²⁹http://fr.wikipedia.org/wiki/Schulmeister,_l%27espion_de_l%27empereur

³⁰[http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Souper_\(film,_1992\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Souper_(film,_1992))

³¹"La guerre de 14-18 n'est d'ailleurs pas la première guerre représentée au cinéma. En 1898 déjà, On déchire le drapeau de l'Espagne a été produit le jour même de la déclaration de guerre des Etats-Unis contre l'Espagne pour la souveraineté sur Cuba. Des images tournées en studio à New-York, mais présentées au public comme de vraies images saisies sur le terrain.

Entre le début du XXe siècle et le début de la Grande Guerre, le cinéma quitte les tentes des spectacles forains pour des salles souvent gigantesques qui attirent les foules. Désormais, les conflits, de la guerre des Boers en 1899 aux guerres balkaniques en 1913, sont présentés aux actualités projetées avant le grand film. La plupart du temps, il s'agit de reconstitutions et ces images, forcément aseptisées, accompagnent l'évolution du monde vers la Première Guerre mondiale. Inscrit dans les nouvelles pratiques culturelles, le cinéma devient alors un objet privilégié de médiation entre le pouvoir et le public, comme le souligne l'historien Jérôme Bimbenet." (Eric Steiner, "Grande Guerre, grand écran", *Le Courrier*, http://www.lecourrier.ch/grande_guerre_grand_ecran)

³²Disposant de moyens considérables, les Américains sont les premiers à produire de grands films de fiction sur la guerre qui s'achève. En 1918, David W. Griffith raconte l'idylle entre un soldat américain et une Française dans *Les cœurs du monde*, tourné en France et en Grande-Bretagne. Le film va bouleverser l'Amérique, en particulier la scène où Lilian Gish erre sur le champ de bataille à la recherche de son amoureux." (Ibid.)

³³Sur cette chornologie, voir aussi http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/72/original/ressources_premiere_guerre_mondiale.pdf?1370511044

³⁴"Même succès pour *Charlot soldat*, sorti la même année, où Chaplin rêve qu'il parvient à capturer le Kaiser et tout l'état-major allemand.

Dans les années qui suivent, le caractère propagandiste et ouvertement caricatural des films de guerre va s'atténuer et des grands cinéastes comme King Vidor (*La Grande parade*, 1925), William A. Wellman (*Les Ailes*, 1927) ou Frank Borzage (*L'Heure suprême*, 1927) mettent leur propre sensibilité, lyrique, picaresque ou mélodramatique, au service de films qui proposent une approche plus pacifiste, voire franchement antimilitariste." (Ibid.)

³⁵"Dans *Au service de la gloire*, également sorti en 1927, Raoul Walsh prend certes le ton de la comédie, son message n'en est pas moins clair. "La guerre n'est pas seulement vaine mais est un sombre gâchis. Il n'y a pas de gloire pour les hommes à être dans des tranchées ou des trous", déclarait le réalisateur.

Adapté du roman éponyme de l'écrivain allemand Erich Maria Remarque, *A l'ouest rien de nouveau*, tourné en 1929 par Lewis Milestone, reste encore aujourd'hui un réquisitoire impitoyable contre l'absurdité de la guerre et la folie des hommes. Au lieu des Teutons barbares et sanguinaires habituellement représentés au cinéma, le cinéaste nous montre de sympathiques étudiants allemands qui partent au front en chantant avant de périr les uns après les autres dans les tranchées.

Autre film hollywoodien marquant, *Les Chemins de la gloire* (1936) d'Howard Hawks est un lointain remake de *Croix de bois*, un film français de Raymond Bernard de 1931. Car de l'autre côté de l'Atlantique, la Grande Guerre inspire aussi les cinéastes. En France, Abel Gance commence à tourner les premières images de *J'accuse* avant même la fin du conflit. Sorti en 1919, ce mélodrame patriotique, est d'abord accusé d'antimilitarisme et Gance doit effectuer des coupes pour passer le cap de la censure. En Allemagne, G.W. Pabst met en scène de façon très réaliste la boucherie de la guerre dans son premier film sonore, *Quatre de l'infanterie* (1930). Considéré comme l'un de ses chefs-d'œuvre, il sera bientôt interdit à l'arrivée des nazis au pouvoir.

Car tandis qu'une vague pacifiste balaie le cinéma dans une "illusion de paix factice", l'armée allemande "parade sans vergogne aux yeux du monde", comme le rappelle Jérôme Bimbelet. C'est à ce moment que sort *La grande illusion* (1937) de Jean Renoir, un film qui prône la fraternité des peuples, hélas! contre le cours de l'histoire." (*Ibid.*)

³⁶Et jusqu'à *Le Général du roi* de 2013-2014.

³⁷http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/72/original/ressources_premiere_guerre_mondiale.pdf?1370511044

³⁸N.-B. Barbe, "Le rire: Désacralisation ou manière de diffuser le sacré? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires", 2000 ans de Rire. *Perspective et modernité*, Colloque International GRELLIS-LASELDI/CORHUM (2000, Besançon), PUFC - Presses Universitaires Franc-comtoises, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 31-41; et N.-B. Barbe, *Mythes (autour du dieu du pet)*, 2001.

³⁹Selon un principe identique à celui utilisé par la religion chrétienne de superposition de ces propres mythes et légendes sur ceux préexistants, voir N.-B. Barbe, les cités *Deux essais pour comprendre la publicité aujourd'hui*, *Apparition de nouvelles structures narratives: les genres littéraires du XIX^{ème} siècle*; voir aussi, du même auteur: *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIX^{ème}-XX^{ème} siècles*, 2002; *Éléments de la construction politique de la contemporanéité XIX^{ème}-XX^{ème} siècles - Critique et mensonges: de l'École Publique au Socialisme du XXI^{ème} siècle*, 2010; et *Vox Populi: Pourquoi nous ne sommes pas libres*, 2010.

⁴⁰http://es.wikipedia.org/wiki/Si_el_norte_fuera_el_sur

⁴¹<http://fr.wikipedia.org/wiki/Manhattan-Kaboul>

⁴²"Blessé dans les tranchées quelque part en Argonne au début de l'automne 1915, Simon est transféré loin du front. Pendant sa convalescence, il fait la connaissance de Marthe, une jeune institutrice dont il tombe amoureux." (http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/72/original/ressources_premiere_guerre_mondiale.pdf?1370511044)

⁴³Pour les jeux référentiels de ce film, voir notre article: "*El paciente inglés*", *El Nuevo Diario* (Nicaragua), 25/4/1999, p. 10.

⁴⁴"1918. Après une seule et unique nuit avec sa fiancée Karen, Johnny, un jeune Américain, part pour le front européen. Mis en pièces par un obus, il conserve miraculeusement la vie. Mais sans bras ni jambes, aveugle, sourd et muet, il n'est plus qu'un tronc qui végète sur un lit d'hôpital. Le corps médical, avide d'expérimentations, maintient ce corps en vie. Condamné à vivre, Johnny se réfugie dans le rêve..." (http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/72/original/ressources_premiere_guerre_mondiale.pdf?1370511044)

⁴⁵Impeccable comme celui de *La Grande Illusion* de 1937: "Première Guerre mondiale. L'avion du capitaine de Boeldieu et du mécanicien Maréchal est abattu lors d'une opération de reconnaissance. Les deux soldats français sont faits prisonniers par le commandant von Rauffenstein, un Allemand raffiné et respectueux qui les accueille à sa table. Conduits dans un camp de prisonniers, ils aident leurs compagnons de chambrée à creuser un tunnel secret. Mais à la veille de leur évacuation, les détenus sont transférés..." (http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/72/original/ressources_premiere_guerre_mondiale.pdf?1370511044)

⁴⁶"During World War I, the commanding officer of a small British patrol in the Mesopotamian desert is shot and killed by an unseen Arab sniper, leaving the Sergeant (Victor McLaglen) at a loss, since he had not been told what their mission is. He decides to try to rejoin the brigade, though he does not know where they are or where he is. Eventually, the 11 men in his unit reach an oasis. During the night, one of the sentries is killed, the other seriously wounded, and all their horses are stolen, leaving them stranded. One by one, the remaining men are picked off by the unseen enemy. In desperation, the Sergeant sends two men chosen by lot on foot for help, but they are caught and tortured to death, before their bodies are sent back. The pilot of a British biplane spots the survivors, but nonchalantly lands nearby and is killed before he can be warned. The men take the machine gun from the aircraft and set it on fire in a desperate bid to signal British troops. Sanders (Boris Karloff), a religious fanatic, goes mad. In the end, only the Sergeant is left. When the Arabs finally show themselves, he manages to kill them all with the machine gun. Moments later, another British patrol arrives, attracted by the smoke from the burning aircraft." ([http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lost_Patrol_\(1934_film\)#Plot](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lost_Patrol_(1934_film)#Plot))

⁴⁷Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Poinçot, 1791, T. XV "Sciences, Arts & Belles Lettres. Tome Ier", p. 28.

⁴⁸En fait à partir de *Cholet 1793* de 1974, déjà presque célébration (1793-1974).

⁴⁹<http://www.leshistoriensdegarde.fr/preuve-source/chapitre-2/>

⁵⁰http://www.lacinemathequedetoulouse.com/system/photos/72/original/ressources_premiere_guerre_mondiale.pdf?1370511044